

CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)



LEALTAD E IDENTIDAD EN *LOS BAÑOS DE ARGEL* DE CERVANTES

Mauricio Doménici
Universidad del Valle, Cali

El propósito de este trabajo es plantearse algunos temas y problemas de la lectura del teatro de Cervantes, referidos específicamente a la comedia *Los baños de Argel*¹. Es una lectura que nace más de la práctica escénica que de la pura reflexión académica o erudita. Hemos entrado, con mucha expectativa y reverencia, en el territorio sagrado del teatro español del Siglo de Oro, de la mano de las puestas en escena que, en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad del Valle, han realizado los directores Ma Zhengong y Alejandro González Puche. Estos montajes de nuestros directores han sido poco convencionales, incluso irreverentes, pero han obrado el milagro de interesarnos por un teatro visto tradicionalmente como patrimonio arqueológico y ajeno al mundo contemporáneo. En la vida del teatro actual los textos dramáticos tienen un valor cultural significativo, en la medida en que sean capaces de interpelar y cuestionar el mundo de hoy. En la dirección de esta metodología, si se quiere pragmática, intentaremos que, en una lectura básica y autónoma del texto, este pueda ser comprendido e interpretado: busquemos entender cómo funciona el texto y qué nos comunica hoy en el acto de su lectura. Después viene la investigación del contexto en el que se origina y la percepción que ha elaborado la crítica.

¹ Cito por Miguel de Cervantes, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.

La primera impresión con *Los baños de Argel* es la de contener muchas líneas argumentales abigarradas y entrelazadas arbitrariamente. Uno no logra entender fácilmente cómo encaja el conjunto de sus elementos: qué tiene que ver la figura burlesca del Sacristán con el drama sangriento de Francisquito o la dramática confrontación entre los renegados cristianos Yuzuf y Hazem, los que, por demás, desaparecen sin dejar rastro, al final de la primera jornada. Otra cosa sorprendente: no hay un protagonista, pero tampoco se trata de un protagonista colectivo. Claramente notamos que el de Cervantes no es un teatro de carácter aristotélico, donde las cosas transcurren en un tiempo lineal y en un espacio homogéneo. Allí hay más bien simultaneidad temporal y multiplicidad de lugares y de personajes. La primera jornada de las tres en las que está dividida la obra, consta de 26 escenas, en general cortas, dinámicas y episódicas, las que a su vez podemos agrupar en tres espacios y acciones comunes:

1) El asalto nocturno de los corsarios musulmanes a un pueblo de la costa española, que consta de 12 escenas. Es una imagen de conjunto, un gran fresco cinematográfico, tiene el pulso angustioso del caos que provoca un grupo armado que entra a saquear, violar y tomar rehenes en mitad de la noche. Quedan abiertos varios hilos argumentales, los iremos viendo, pero quiero destacar el de la pareja de Constanza, secuestrada, y don Fernando que va tras ella, arrojándose al mar desde un peñasco.

2) En los baños de Argel: es el amanecer y los musulmanes sacan de los baños o cárceles unos cautivos para llevarlos al duro trabajo esclavo en la marina o en la muralla o en los hornos; es una imagen de oprobio y humillación. Quedan sobre el escenario dos cautivos: don Lope y Vivanco, dos señores españoles de condición social destacada. Se da inicio aquí al relato del pañuelo y la caña con el que una musulmana conquista a don Lope. Ella le envía notas de amor y dinero con el cual compra su libertad y posteriormente la de ella. Esta parte consta de 7 escenas.

3) En el puerto de Argel: la llegada de los nuevos cautivos de la noche anterior, el recibimiento del botín por parte de Azán Bajá, rey de Argel, y su repartición de acuerdo a las necesidades y apetitos de las autoridades musulmanas. Se da inicio aquí al relato cruel de Juinito y Francisquito, tomados por el Cadí, un descarado sodomita. Esta última parte de la primera jornada consta de 7 escenas. En síntesis, tenemos hasta aquí lo siguiente: el asalto moro al pueblo español, la

vida de los cautivos en los baños de Argel y la llegada al puerto de Argel del nuevo botín de prisioneros cristianos.

Hay en la primera jornada, además, un tercer relato mencionado, pero no descrito: el duelo de los renegados Yuzuf y Hazem. Lo particular de este relato es que principia y termina allí, no tiene un mayor desarrollo dramático. Yuzuf es el renegado cristiano que guía a los moros piratas al asalto de su pueblo de origen, es un renegado que rompe de forma sangrienta con todo su pasado, entrega a sus propios familiares al sacrificio. Hazem es un renegado cristiano arrepentido, dice haber sido obligado a convertirse al islamismo, cuando lo encontramos en la obra está preparando su huida de regreso a España. El odio de Hazem contra Yuzuf es radical, no soporta su vileza y su crueldad, cuando lo encuentra en el puerto lo confronta y lo apuñala. Es hecho prisionero y así Hazem muere empalado, en un acto de heroísmo proclamado que veremos repetido en la obra.

A esta multiplicidad de líneas argumentales y de relatos breves se irán agregando otros, en las dos siguientes jornadas, no menos interesantes y complejos en su significación, como los del Sacristán y su implacable persecución al judío o el de la delirante armada española que ven acercarse en el cielo los aterrorizados musulmanes o la falsa boda de comedia, a la que se ve obligada Zahara con Muley Maluco. Amén de muchos otros episodios que operan como imágenes instantáneas del infierno argelino. Lo que se puede entender es que en la original dramaturgia de Cervantes estos relatos son elementos épicos insertados en el tejido dramático de la obra, no parece existir una acción central que unifique la fábula o esta se fragmenta en secuencias narrativas autónomas, no existe una progresión al estilo del teatro dramático, se avanza a saltos, no hay un solo clímax, sino varios.

No obstante esta evidente discontinuidad, podemos reseñar tres líneas argumentales fuertes, que mantienen la estructura dramática de la obra más o menos cohesionada, hasta su desenlace o mejor sus varios desenlaces: la primera es la del cautivo don Lope y su insólita enamorada musulmana, Zahara, quien ve al cautivo desde una ventana velada de su casa, la cual da al patio de los “baños”. De lo que luego nos enteramos es que ella ha sido educada en secreto como cristiana por un aya española, cautiva, al servicio de su padre. Ella da a don Lope el dinero necesario para el pago de su liberación y de esta forma cumplir su palabra de llevarla al matrimonio y huir a España. Esta historia tiene un final feliz y con la huida de los dos amantes se

da fin a la obra. A mi modo de ver, este relato es el eje central de la obra, pero es extraño que solo comience en la jornada segunda. Intentaremos resolver esta cuestión más adelante en la interpretación temática del texto.

La segunda línea argumental es la del niño Francisquito, secuestrado en el asalto pirata, junto con su padre y su hermano Juanito. El planteamiento de su drama comienza al desembarcar en Argel y ser entregado al Cadí, quien intentará convertirlo al Islam y seducirlo para su regocijo y placer. Este relato tiene un terrible tono trágico y encara un motivo crucial: el de la vida de los secuestrados en cautiverio, enfrentados al desafío de cambiar de identidad para sobrevivir y prestarse a las bajezas y pasiones de sus captores. Las imágenes de amenaza y terror contra los cautivos aparecen a lo largo de la obra y son una advertencia a quienes se niegan a complacer a los victimarios: apaleamientos, corte de orejas y empalamientos, entre otras cosas. La conducta de Francisquito es de rechazo y resistencia al Cadí, se convierte en una figura heroica, su sacrificio encarna la fuerza del ser español y su identidad religiosa.

El tercer grupo de personajes que configuran el último relato opera en la dinámica de las relaciones de comedia: lo componen la pareja de enamorados Constanza y don Fernando, llegan separados a Argel y allí son entregados al servicio de Cauralí, capitán argelino que comandó, a sangre y fuego, el asalto pirata con el que da inicio la obra. Al principio están separados y ninguno sabe nada del otro, cuando ya se encuentran en casa de su amo, la situación es completamente equívoca: Cauralí desata un amor genital hacia Constanza y espera que don Fernando lo ayude en la consecución de sus objetivos; del otro lado, la mujer de Cauralí, Halima, encuentra irresistiblemente bello a este nuevo cautivo, don Fernando, y espera a su vez el apoyo de Constanza para conquistarlo. La pareja de esposos musulmanes ignora la relación entre ellos, quienes a su vez niegan conocerse y evitan ser descubiertos. Hay aquí un juego de engaños y reconocimientos típicos de la comedia cómo género, pero en una clave muy original, no de burla sino de tensión dramática. Al final la pareja de enamorados logra escapar y llegan hasta la barca donde va don Lope y Zahara, rumbo a España, junto con otros cristianos, entre quienes va el padre de Francisquito, portando una bolsa blanca donde lleva los huesos de su hijo sacrificado.

Queda así planteado el problema de la complejidad de la fábula en el teatro cervantino. Con lo cual se comprueba la reiterada discusión de la crítica que caracteriza esta dramaturgia como problemática, marginal, polifónica, defectuosa, inacabada e inadaptada, hasta las posiciones reivindicatorias de Casaldueiro² y Canavaggio³, que han sacado este teatro del *impase* en el que estuvo varios siglos. La cuestión ahora es la siguiente: ¿dónde reside la unidad de la obra? ¿Se trata de saber si la fragmentación y dispersión de la acción dramática en *Los baños de Argel* es un signo de imprevisibilidad y espontaneidad de la dramaturgia de Cervantes o por el contrario esa pluralidad episódica, separada, aparentemente desconectada, obedece a otro tipo de estructura argumental? Se ha pensado que esa otra estructura, tal vez innovadora, tiene que ver con el acercamiento que al interior de la obra se produce entre tragedia y comedia, dando lugar al género tragicomedia, que históricamente nace en la época de Cervantes. La dificultad reside en que su articulación en *Los baños* no es todavía lo suficientemente orgánica, lo que se deja ver en el desenlace eminentemente trágico de Francisquito, una figura central en la significación de la obra, pero genéricamente autónoma. Se supone que en la tragicomedia el final es feliz, pero aquí el sentimiento es contradictorio, tan es así que en *Los baños*, cuando los cautivos representan un coloquio alegre de Lope de Rueda, en un juego de picardía de teatro dentro del teatro, la fiesta es abruptamente interrumpida por la llegada de unos cristianos heridos y el jolgorio se convierte en una escena de sangre y dolor. Es una perfecta imagen de la estructura contradictoria de la obra, al punto que el texto finaliza diciendo:

Acabemos nuestras fiestas,
cesen nuestros regocijos,
que siempre en tragedia acaban
las comedias de cautivos⁴.

En un juego de palabras podríamos decir que en cuanto a su género son “comedias trágicas” o “tragedias cómicas”, pero todavía no son tragicomedias.

² Casaldueiro, 1966.

³ Canavaggio, 1992.

⁴ Cervantes, *Obras completas*, p. 311.

La inconexión aparente de las líneas argumentales y de muchos episodios de *Los baños* hace pensar que la unidad está en el tema y no en la fábula. Esto quiere decir que los distintos relatos y episodios se organizan en función del tema, que opera, más o menos, como un subtexto. Hay que ver el tema como el centro implícito de organización de la obra. A mi modo de ver, el tema general de la obra es la lucha por la libertad o la liberación de algún yugo impuesto: es esto lo que marca y define la acción de los personajes principales. Sabemos, por la biografía de Cervantes, que la obra ha sido escrita desde el punto de vista de alguien que ha sufrido el cautiverio o el secuestro, como diríamos hoy. Alguien ha dicho que la memoria del secuestro en Argel pesa como una losa en el recuerdo de Cervantes y la Dra. María Antonia Garcés⁵, en su maravilloso libro sobre el cautiverio de nuestro autor, ha hablado en forma documentada sobre la presencia traumática de este hecho en toda su obra. Quisiera enfatizar en un punto que es clave en el análisis teatral: el contexto es el cautiverio, pero la acción que pone en marcha la obra y la vida de los personajes es la lucha por su liberación. Son las dos caras de una misma moneda.

Si esto es así —y espero que así sea—, de la multitud de personajes solo tendríamos dos personajes claves: Francisquito, quien representa una resistencia heroica a un doble oprobio, verse forzado a convertirse al Islam y ser el objeto sexual del Cadí; y Zahara, quien padece otro tipo de cautiverio, al ser en secreto cristiana por elección. Estos dos personajes que en el nivel argumental no parecen tener nada que ver, no se relacionan, en el nivel temático encarnan la lucha por la libertad. Frente al cautiverio la reflexión teatral de Cervantes es la de dar cuenta de la diversidad de posturas y reacciones, mostrar la complejidad del comportamiento humano en una situación límite. Lo que quiero decir al elegir a estos dos personajes como los ejes centrales de la acción dramática, Francisquito y Zahara, es que ellos encarnan una postura activa, positiva, digna y libre. Ahora bien, hay otros dos personajes que indudablemente están en esta línea, pero su lucha es menos dramática o traumática, si se quiere: don Fernando y Constanza, la pareja de enamorados, solo que en ellos el tema de la fidelidad es, también, determinante. La liberación les llega un poco por azar, lo que están buscando es la preservación

⁵ Garcés, 2005.

de su relación, cuando ambos se ven acechados por el interés sexual de sus captores: Halima y Cauralí, claramente dos “infielos”, en el sentido moral del término, no religioso. Aunque cierta sutileza del texto hace pensar que al final don Fernando quiere llevar en la barca a la pobre enamorada de Halima, una debilidad, cómica, en su carácter.

El tema de la fidelidad tiene varias aristas: se refiere, de un lado, a la fidelidad del amor en la pareja Fernando-Constanza, pero tiene una connotación con respecto a la identidad o a la pérdida de la identidad, que es el drama de los renegados, personajes presentes a lo largo de la obra. También la pareja de enamorados enfrenta esta amenaza, los intentan seducir con un mundo de riqueza y bienestar. Para un español de la época, en guerra contra los moros y los judíos, ser fiel a la religión y a la cultura a la que se pertenece es una cuestión de vida o muerte. Los renegados son personajes oscuros, su identidad es contradictoria, su fidelidad a la nueva religión es sospechosa, Cervantes presenta no uno sino varios tipos de renegados; es un tema espinoso, territorio complejo y ambiguo, el texto muestra esta tensión al colocar dos renegados en polos opuestos: el renegado malo, perverso, Yuzuf, y el renegado bueno, Hazem, arrepentido y vengador. También está el caso de las musulmanas que por amor cruzan la frontera de su identidad: Zahara y Halima, que viven como cautivas de la cultura a la que originalmente pertenecen. En síntesis, los temas de la lucha por la liberación, el cautiverio, la fidelidad y la identidad están presentes en la dinámica de las relaciones entre todos los personajes.

Al analizar los personajes y sus acciones desde un punto de vista temático, lo que encontramos es una estructura de relaciones profundas, vemos que no se trata de líneas argumentales yuxtapuestas, visualizamos de esta forma las fuerzas principales del drama y su lugar en el conjunto. La dramaturgia de Cervantes es una dramaturgia de la acción, los distintos relatos y episodios, los conflictos, los caracteres, se inscriben en la funcionalidad del debate de unos temas que son cruciales en su biografía y en su época. Una obra como *Los baños de Argel* tiene dos grandes ejes temáticos y de conflicto, donde podemos situar la acción de los personajes: 1) fidelidad y traición; 2) cautiverio y libertad. La aparente fragmentación y dispersión de la acción dramática en una primera lectura de la obra queda resuelta al entender la dimensión temática implícita: la vida de los secuestrados

en cautiverio enfrentados al conflicto de cambiar de identidad para sobrevivir o ceder a las bajas pasiones de sus captores, en fin, su acción de resistencia o condescendencia con el victimario, en un mundo de fronteras difusas y lealtades en confrontación, del que ha hablado insistentemente la Dra. María Antonia Garcés⁶.

Hay un último aspecto al que quiero referirme y deriva de la abundante discusión de los estudiosos cervantinos en torno a la ideología que defiende o compromete la visión de Cervantes en sus comedias de cautivos. Para Antonio Rey Hazas⁷ no hay duda de que su teatro de cautivos revela su acentuado cristianismo y su españolismo imperialista. Incluso dice que pese a que Cervantes sufre después del año 1600 un cambio ideológico de desencanto y desilusión con respecto a los ideales militaristas de su país, sus obras de cautivos, escritas posteriormente, como *Los baños de Argel*, se mantienen fieles a su españolismo heroico. Su idea es que la experiencia del cautiverio es tan fuerte, tan traumática, que Cervantes pese al desengaño que sufre ya en su propia tierra, cuando escribe estas obras no renuncia a esos ideales, toma partido por la preeminencia española, estos personajes aparecen como los más firmes, los más honestos y los más leales.

Esta crítica que sostiene que el teatro de Cervantes es un teatro de edificación cristiana y propaganda política, se refuerza con la tesis de Joaquín Casalduero⁸, quien argumenta que nuestro dramaturgo pertenece al “primer Barroco”, es decir, en el sentido que está determinado por el espíritu de la Contrarreforma. Su dramaturgia es, pues, una dramaturgia del Barroco y no del Renacimiento. Frente a estas interpretaciones y en contradicción con ellas está el concepto propuesto por Jean Canavaggio, citado ampliamente en el libro del Maestro Alejandro González Puche⁹, acerca de entender la dramaturgia cervantina como una dramaturgia “experimental”, lo que ha hecho posible otro tipo de lecturas. La palabra *experimental*, una palabra del teatro moderno de vanguardia, insólita en el contexto del “Siglo de Oro”, puede estar indicando, entre otras cosas, que su obra o la estructura de sus obras, es contemporánea al teatro de vanguardia del siglo xx, en el sentido de ser un teatro cuyo mensaje artístico es fundamentalmente ambiguo. No parece, pues, tan definitiva una

⁶ Garcés, 2005.

⁷ Rey Hazas, 1994.

⁸ Casalduero, 1966.

⁹ González Puche, 2012.

lectura cerrada de las comedias de cautivos, en las que asistiríamos, supuestamente, a la confrontación hostil de la bondad del cristianismo frente a la crueldad mahometana.

Umberto Eco¹⁰ se ha referido a la “forma abierta” del Barroco, en su famoso ensayo sobre la “Obra abierta” del arte contemporáneo, y este concepto resulta útil al esfuerzo de rescatar a Cervantes para el teatro de hoy. Lo que dice Eco es que el Barroco ya no es como en el Renacimiento un espacio desarrollado en torno a un eje central, a una visión unificada, su forma produce un efecto de indeterminación, el observador es invitado a cambiar de ángulo para poder ver la obra bajo aspectos siempre nuevos. La poética del Barroco, dice Eco, es una poética del asombro, del ingenio y de la metáfora. A mi modo de ver, en *Los baños de Argel* hay mucho de “indeterminación” en el sentido de Eco y no en el sentido de la crítica que ha considerado inacabado y defectuoso el teatro de Cervantes. Un ejemplo de la ambigüedad e indeterminación lo puede constituir la extraña figura burlesca del Sacristán, que podemos catalogar como la contra-figura de Francisquito: su cobardía y oportunismo son las señas determinantes de su conducta, frente al judío, que es una víctima como él, actúa con muy poca caridad cristiana, es cruel y cínico, es la parodia que revela otro ángulo del comportamiento contradictorio del cautiverio. Al final se salva y regresa en la barca de don Lope, con el botín que le ha robado al judío, sin ningún cargo de conciencia. Su presencia en el texto no es una anécdota o una concesión cómica para aligerar la obra de su carga dramática, su inscripción en el relato no es tan solo otro episodio entre muchos, posee un valor en la confrontación de los distintos puntos de vista que estructuran la obra y el mundo del cautiverio argelino.

El teatro de Cervantes debió de ser muy incómodo para sus contemporáneos porque era un teatro indeterminado y ambiguo, en una época que exigía de forma obsesiva, como ha dicho el historiador Américo Castro¹¹, limpieza de sangre a los españoles, muchos de los cuales, como el mismo Cervantes, se veían forzados a ocultar su ascendencia mora o judía. El mismo historiador anota como uno de los méritos de la obra cervantina el que sabe colocarse en una doble

¹⁰ Eco, 1990.

¹¹ Castro, 1985.

perspectiva, en la de los perseguidores y en la de los perseguidos. No debe de ser casual que uno de los personajes que considero están en el centro de la fábula de la obra sea Zahara, la hija del rico Agí Morato y la prometida de Muley Maluco, una conversa admirable, hermosa, virtuosa y quien es el motor de la liberación, de la salvación de los cristianos en cautiverio. En las entrañas del teatro de cautivos de Cervantes se libra una contienda, no maniquea, entre Oriente y Occidente, allí nos topamos con el imaginario de una confrontación, reeditada de forma sangrienta con el ataque del 11 de septiembre a la Torres Gemelas de Nueva York y luego en Madrid. Tal vez Cervantes tenga todavía muchas cosas incómodas que decir, en el mundo revuelto, abigarrado y mezclado de la vida contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantes. En busca del perfil perdido*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- CASTRO, Américo, *Sobre el nombre y el quién de los españoles*, Madrid, Taurus-Sarpe, 1985.
- CERVANTES, Miguel de, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.
- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes en Argel*, Madrid, Gredos, 2005.
- GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, *Pedro de Urdemalas. La aventura experimental del teatro cervantino*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012.
- REY HAZAS, Antonio, «Las comedias de cautivos de Cervantes», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1993*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1994, pp. 29-56.